

漢代人物雕刻藝術



李 淞 编著
湖南美术出版社

茶内人物と植物



汉代人物雕刻艺术

李淞 编 著

湖南美术出版社

汉代人物雕刻艺术

李淞

编著

湖南美术出版社出版、发行（长沙市雨花区火焰开发区4片）

责任编辑：彭本人 责任校对：武黎黎

湖南省新华书店经销 湖南省化工地质印刷厂印刷

开本：890 × 1240 1/16 印张：21

2001年10月第1版 2001年10月第1次印刷

印数：1-3000

书号：ISBN 7-5356-1588-0/J · 1502

定价：55.00元

略说汉代人物画像的艺术形式

李 淞

将画像石与画像砖作为艺术品来看,是20世纪才形成的眼光。正如观看任何事物一样,观看画像石与画像砖也可以有不同的角度:考古学家倾向于注重它们作为“物”的性质,它们的质地、制作年代、类型,以及墓主身份、社会生活实际内容等;历史学家则将它们看作是接近那个时代的人与社会事件的一个途径;美术史家更关心图像的意义,即描述的意义、象征的意义、形式的意义、美术发展过程中的意义等等;而科技、农业、民俗、音乐、服装、体育等方面的专家亦能从各自的领域与专门的角度得到独特的收获;只有美术创作者才倾心于纯形式的东西,即造型、构图、透视、具体的制作方式,以及形式与精神性的联系等方面。流行的“艺无古今”说法,体现了人们对艺术之永恒性的信仰,表达了艺术家们漠视与消解时间的态度,这可能正是他们有别于人文学者的一个地方。

本书所收入的图片全部来自汉代的画像石与画像砖。我们很难用来自西方的现代分类法来界定画像石与画像砖,它们是介乎平面的绘画与立体的雕刻之间的一种特殊艺术类型。其中有的可看作是硬质材料的特殊绘画,有的则基本上属于浮雕。20世纪30年代,滕固将汉画像石的雕刻技法归纳为两大类,即“拟绘画的”与“拟浮雕的”,这是一种有远见的分类。它概括了汉代画像石与画像砖技法的两种倾向,即前者更接近于绘画,主要依赖外轮廓与线条甚至色彩来表现形象,如山东嘉祥及陕北的一些画像石;后者则更接近于浮雕,更强调体积的作用,如江苏徐州的一些画像石。然而,这只是两种对立的情况,还有相当多的则是介于两者之间,或两者兼用,如河南南阳的一些画像砖。我们似乎可以将这个整体看作是起于绘画终于浮雕的一个连续带。当然,严格说来,它们都是用硬质材料制作的,使用的是雕刻(画像石)与塑造(画像砖)的工具,在这个角度看,可将它们称之为一种中国特色的雕塑。

汉代图像的内容因地而异,各有侧重点,但

主要题材都是人物,即汉代社会中的各种实在人物、历史与传说人物、虚拟的神话与鬼怪人物。从中除了可以看出汉代的丰富社会生活外,还可看出作者与赞助者对人物的不同理解与不同的艺术表现形式。在造型方面,大体可概括为写实性与想象性两种倾向。写实性手法即以人的视觉真实性为标准,有的可能有某种程度的夸张与强调,其内容主要是表现人们熟悉的日常生活情景和人物,如车马出行、庖厨、农耕、乐舞、家居、战争等等,显然这是汉代人物画像的主流;在想象性方面,即以人们的日常视觉经验去想象未曾见过或根本不存在的人物或神怪,如西王母、风伯、雷神、海神、仙人、鬼怪等等。虽然这些形象出自人们的想象,然而它们的怪异程度却很有限,并未偏离人们的视觉经验很远,基本上仍然符合“人”的特征,从这个意义上讲,汉代的神怪形象仍然是“写实”的,即与日常人物图像服从同一原则,亦即古希腊所谓“神人同形”。在这个角度可以说,写实性是汉代人物图像的基调。

写实性虽然一直贯穿于汉代人物图像的始终,但在约三百年的发展中还是呈现出不同的特征。总体来看,大致表现出由粗至细的趋势,即早期的人物图像比较简略、概括、朴拙,甚至有某种程度的粗糙与简单,后期则逐步细腻、精致、繁缛、宏大;早期的人物多为简单构图,或为绣像式,或略加动物、树、屋以组成背景,后期的人物则多有庞大场面,组合复杂且配置以各种场景。以河南为例,早期作品如洛阳与郑州的画像砖,后期作品如密县打虎亭画像石。这反映了两个变化趋势:造型技术(及工具)的日益进步与人们观察力的日益深入。这两点是相互联系的,观察力的深入对表现力提出了更高的要求,从而引发技术上的不断探索与进步,如更加精细的再现能力、对人物性态与精神的精确刻画能力、构图与透视的能力、对人物的多角度描绘能力、整体控制与处理画面的能力等等,都得到了普遍的进步。另一方面,工具的进步也推进了表现技术

的发展,如铁凿硬度的变化直接影响石刻的精细程度,汉代手工业的发展使得凿造工具日益得心应手。一个辅助的例证是,东汉中、后期出自普通官吏墓冢及祠堂的众多石狮、辟邪,比西汉时由皇家主持的霍去病墓石兽就精致许多。而这些技术(及工具)的进步又使观察力的深入得以体现,两者呈现出整体的、互相推动的发展。虽然,技术的进步与艺术水平的发展是有区别的,但技术进步无疑给画像的制作工匠们带来了更为广阔的伸展空间。

材质是影响样式的又一个重要因素。画像石的石料一般都出自当地,而各地的石料是不同的,如山东嘉祥武氏祠一带的青石较为细密,河南南阳一带的砂石比较粗糙,山西离石的石料出自黄河岸边的片岩,这都直接影响了图像的形式与风格。

画像或因具有稳定性面貌而能很容易地用地方性来解释,亦或因某种偶然因素所决定而显得突兀。影响图像形式与风格的一个重要因素是趣味与审美习惯,它可能是普遍存在于某个地区的悠久传统,也可能是体现了墓主家庭或阶层的特定需要,也可能是图像凿造者的个人或门派之特征,也有可能是新近流行或传入的一种时髦,或者综合或者交叉有这些因素。正是它们使得人物图像呈现出各不相同的面貌。在某些情况下,同一完整的墓葬中可能有两种相距很大的风格,如山东沂南北寨画像石墓,墓门上是刻得很深的图像,墓室内则基本上近似线刻,尤其是中间的支柱上,图像线条非常纤细,以致于难以打成清晰的拓片。显然这是两个传统,它似乎显示了同一地区艺术风格的多元化,及不同门派工匠的共融性。

在空间的处理上,汉代图像基本上采用消解深度的方式,即平面化,人物及附属物多采用平列的形式,有时以前后层叠和遮挡来略微体现空间——勿宁说是体现前后秩序。在山东嘉祥一些图像中,马、骑马者或马车有从正面(前面)角度或背后角度来表现的,这在其他地区尚不多见,显然,掌握这种视角的工匠应当是具有更高技艺水平的。然而,对空间的消解到底是一种审美上

的不作为还是技术上的不成熟,还不能轻易判断。

人物面相的角度大致有三种:正面、侧面、三分之二侧面,而以侧面形式多见。这可能主要是出自技术处理的原因:在这种类似剪影的平面性造型中,侧面像能很容易地体现五官的特征。

特定地区或类型画像的构图具有大致的稳定性,亦即所谓格式。如山东嘉祥小祠堂的后壁一般多为两层楼的墓主画像,男主人居楼下,妻妾居楼上,左右壁上方的三角形地带一般是西王母、东王公;陕北画像石基本上构成墓门,上方横额多为仙境中的墓主人,左右两侧竖石之上方为西王母、东王公,下方为门吏。总体来说,单个画面的画像石、画像砖的构图大约可概括为以下三种:绣像式、场景式、分格式。绣像式即单个人物平列,早期如洛阳画像砖上的武士,后期如武氏祠山墙的三皇五帝、伏羲女娲,他们一般没有与之相关连的背景,如同线描的绣像。场景式是最为普遍的构图,多为人数众多的大场面,如山东有胡汉战争、过桥、庖厨、鼓乐、升仙、家居等,四川有盐场、耕作、酒肆等生产场面。与西方传统绘画焦点透视不同的是,汉代画像不是将观看者固定在某一个视点或角度,而是多采用视线移动的方法,亦即所谓散点透视,几乎绝大多数的图像都采取平视的角度,少有俯、仰视。虽然在少数图像中也出现了近大远小的焦点透视方法,但散点透视基本上成为尔后中国画的主要特征之一。分格式构图是指将较大画面以纵横线段分割成相互独立的小画面,每图各一内容,或按顺序,或为平列关系。这种构图也十分普遍,如山东、徐州、陕北和山西的画像石。总体上看,许多汉代画像的构图以“满”和“均匀”为特征。画面中许多次要图像具有“填空”的性质,如某些云朵、植物、小禽兽。

这种满构图最大限度地利用了画面尺度,然而却正冒着消失应有的画面节奏和秩序的风险。如何在这种类似花布图案的构图中突出重点呢?汉代画像中解决这个难题的一个重要办法是对人物比例的设定。在绝大多数情况下,人物的大小

尺度是由其重要性来决定的。简言之，画面上中心人物的尺寸最大，这一般是墓主，其他普通官吏及随从的尺寸其次，最小的是地位最低者。在神怪图像的系列中也是如此，主神（如西王母、风伯、海神等）最大，次要的羽人较小。战争场面上敌人的图像亦如此，首领一般大于士卒。画面中人物大小之差甚至达数倍。这种比例原则显然带来了识读上的方便，在视觉上它能够对构图中的“满”和“均匀”产生调节和补充，使观者的视线能够首先抓住要点。这与西方传统绘画中采用透视、光线、色彩、虚实等手段来制造画面的秩序感是全然不同的。这种比例方式在晚至清代的两千余年中一直沿用，甚至还出现在20世纪。显然，对使用这种比例方式的更合理解释可能不是艺术而是出自封建社会的等级制。伦理价值的理由与视觉表现的需要在这里得到了统一。

虽然在四川画像砖等图像中经常出现生产劳动等较为轻松和真实的场面，但汉代的图像（主要是墓葬艺术）的主题是十分严肃而凝重的，象征的意义高于再现的意义。综论之，汉代图像的写实性特征并不是一种典型的写实形式，它主要体现在局部造型而非整体组织原则中。尤其从人物的单独造型看，它们基本上是写实的，甚至那些最高的天神仙人也都是人类的形象，然而从画面的构图、空间、透视、比例等方面看，人物相互之间的联系方式却常常服从观念而非视觉真实的原则。这些观念都与传统相关，满构图的形式与早先器物上的装饰纹样有联系，对空间深度的消解和平面性的偏爱可能一直是中国民族绘画的主要形式特征之一，而人物的大小比例则是社会秩序的一种象征，它从古至今一直存在。对于图像的制作者和观看者来说，表达观念远比再现视觉更重要。

最后谈谈原作与拓片的关系。本书所选的汉代砖石的出处，笔者大多去过。毋庸讳言，拓片与原作相比，差别是很大的。但这倒不是优劣和真伪的问题，而几乎是两种类型的艺术形式。两者除了尺度大小和图像的造型相同外其他都不同：材料、质地、色泽、体积等，尤其是画像石

和画像砖原本都放置在一个特定的、相互连接的环境中，而拓片则是“断章取义”的摹本，它将图像改变成类似卷轴画的孤立的、纯平面的、黑白二色的纸片形式。砖石的拓片也有不同的方法，大致可分为三种：全拓、选拓与主次拓。全拓指将石（砖）上的图像全部用相同的黑色拓下来，这种拓法可能还原性较好。选拓指选择石（砖）上的某个单独图像，如某个单独的人物、动物、建筑。主次拓指虽然将图像全部拓下来但在墨色中进行选择，主要的图像以重墨拓，次要形象则以轻墨拓，背景则略去不拓。这种拓法是目前开始被重视的一种方法，画面更能呈现出秩序感，但也对拓印者提出了更高的要求。本书所选的拓片几种情况都有，只是少数又经过电脑处理，有的进行了黑白反转，使之看起来更接近线描——类似图像的原始底稿。这样，我们在这里展现的就不是大海本身，而是大海的明信片：彩色或黑白照片、色彩或水墨写生的明信片。对于考古或历史学家来说，这显然只是认识大海本身的一种辅助方式，最好当然是去实地看原物。而对于美术实践和创作者来说，却会有另一种收获，在相当多情况下，他们既不关心对祖传家产的“清仓查库”，也不关心“证史补阙”，他们对形式意味的热衷远远胜于对历史真实性的追求。可以认为，拓片不仅有助于我们记录和辨认图像及文字，更是宣纸水墨、雕刻与千年沧桑历史的混合物，是中国传统浮雕的水墨转换版本，是中国的另一种特殊艺术形式。或许这就是为什么在照相术与印刷术高度发达的今天拓片形式仍然富有生命力的原因之一。

至于书中所选图像的艺术意味，不论是山东临沂白庄憨厚有力且奇特的想象世界、四川成都诗意盎然且真切的田园景色，还是河南南阳雄浑朴拙且神异的悠扬楚音、山东嘉祥沉重饱满且殷切的历史情怀，都是任何文字描述所不能准确传达和替代的。本书在选编时，正是在试图寻找和凸现图像的这种独特力量。

2001年9月15日于西安美术学院

目 录

略说汉代人物画像的艺术形式	1
山东画像石	1
河南画像砖	164
河南画像石	211
四川画像石	244
四川画像砖	267
安徽画像石	276
浙江画像石	285
江苏画像石	287
陕西画像石	304
山西画像石	324

目 录

略说汉代人物画像的艺术形式	1
山东画像石	1
河南画像砖	164
河南画像石	211
四川画像石	244
四川画像砖	267
安徽画像石	276
浙江画像石	285
江苏画像石	287
陕西画像石	304
山西画像石	324



羽人执锤 汉画像石 山东临沂白庄



佩剑人物 汉画像石 山东临沂白庄



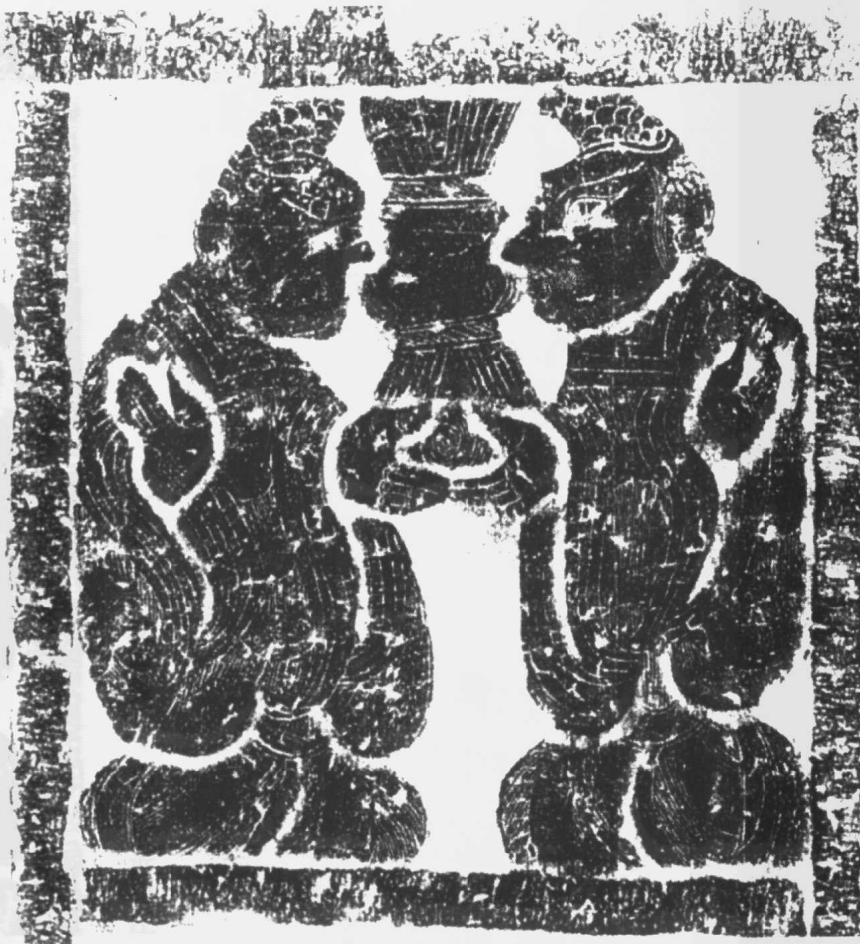
二人对坐 汉画像石 山东临沂白庄



对坐人物 汉画像石 山东临沂白庄



人物 汉画像石 山东临沂白庄



二人对坐
汉画像石
山东临沂白庄



羽人
汉画像石
山东临沂白庄

羽人
汉画像石
山东临沂白庄



羽人
汉画像石
山东临沂白庄





羽人 汉画像石 山东临沂白庄

羽人 汉画像石 山东临沂白庄

骑羊
汉画像石
山东临沂白庄



士卒
汉画像石
山东临沂白庄

